

## Sobre historia y teoría de la crítica II

 n° 11  
 nov.2014  
 semestral

Secciones y artículos [1. Pasados y presentes de las críticas de los años sesenta]

# Oscar Masotta: los efectos de un silenciamiento

Daniela Koldobsky //Claudia López Barros //

 abstract  
 texto integral  
 notas al pie  
 autor  
 bibliografía  
 comentarios


### Abstract

De los muchos aportes que Oscar Masotta legó a la crítica y a la teoría del arte contemporáneo, el único que tuvo una vida fecunda y extensa ha sido el concepto de *desmaterialización*, aunque su autoría no le haya sido atribuida. En este trabajo recuperamos esta y otras proposiciones -como aquellas referidas al pop-art y al arte conceptual, que entendemos precursoras de los denominados "giro lingüístico" y "giro conceptual"- cuya originalidad y novedad son equivalentes a su silenciamiento o, al menos, su escasa recuperación, a pesar de las estrechas semejanzas con tesis producidas varias décadas después en el ámbito internacional y que sí forman parte central del corpus de la teoría del arte contemporáneo.

### Palabras clave

crítica- teoría del arte- pop-art- arte conceptual- desmaterialización

### Abstract en inglés

Of the many contributions made by Oscar Masotta to contemporary art criticism and theory, the only one that had a prolific and extense life was the concept of *dematerialization*, although its authorship has not been attributed to him. In this article we revisit this and other propositions -such as the ones referred to pop art and conceptual art, which we understand funding of the so called "linguistic turn" and "conceptual turn" - whose originality and novelty are equivalent to its silencing or, at least, its scarce revisiting, despite the close resemblance with thesis produced several decades later worldwide and that are, in fact, part of the central corpus of contemporary art theory.

## Palabras clave

criticism- art theory- pop art- conceptual art- dematerialization



## Texto integral

### Introducción

1 El detallado estudio preliminar del libro *Oscar Masotta/Revolución en el Arte*, a cargo de Ana Longoni, en el que se reeditan algunos de los libros más importantes de Masotta (*El pop-art*, *Happenings*, y "Estética de vanguardia y comunicación de masas", la tercera sección de *Conciencia y estructura* dedicada al arte[1]), comienza planteando que, aún hoy, sus polémicas intervenciones siguen siendo objeto de "pugnas, dispares evaluaciones e incluso silenciamientos" (10:2004). Esto, dicho hace diez años, mantiene plena vigencia, especialmente respecto del lugar -aunque habría que decir lugar marginal- que la historiografía del arte argentino suele otorgarle cuando se ocupa de los años sesenta.[2] No ocurre lo mismo, en cambio, con sus múltiples aportes al psicoanálisis -en los que, entre otros aspectos, es reconocido como el introductor de Lacan en los países de habla hispana-, o en relación con la historieta, lenguaje respecto del que sus textos se recuperan entre los pioneros en Argentina.[3]

2 En ese intento de comprender y darle palabras al silencio respecto de la figura y la producción de Masotta es también Longoni junto con Roberto Jacoby quienes realizan un dossier en la revista *Ramona* n° 9-10, en 2000, sobre el concepto de desmaterialización, y un número titulado "Masotta revisitado" (*Ramona* 45), en 2004, mismo año de aparición del mencionado *Oscar Masotta/Revolución en el Arte*[4]. En "Escenas de una lucha estilística" (Koldobsky, 2003, en el número 1-2 de la revista *Figuraciones*), puede observarse un intento de incluirlo en la escena crítico-productiva del arte argentino de la década del sesenta, en su condición múltiple de crítico productor de teoría pero también de productor de *happenings*[5], sobre la que se volverá más adelante.[6]

3 Con estas páginas, que buscan ser continuadoras de aquéllas a la hora de dar cuenta del lugar central e ineludible de Masotta como protagonista del arte, de la crítica y de la teoría del arte de vanguardia en Argentina, no pretendemos realizar un homenaje o elegía de su obra y figura, sino recuperar las formulaciones que hacen de él probablemente el productor de la teoría más fecunda del arte de los sesenta (al mismo tiempo en que se está produciendo), fundamentalmente de sus tesis respecto del pop-art como crítica radical a todo realismo, la desmaterialización del arte, y sus planteos sobre la diferencia entre los modos de recepción del arte de su época. Resulta central reconocer su capacidad de movimiento no sólo entre lecturas, perspectivas y prácticas, capacidad que se viene señalando en múltiples escritos en las dos últimas décadas, sino entre posiciones en el campo del arte: en la crítica, especialmente en una crítica que se define aquí como productora de teoría, y en la producción artística misma. Finalmente, en este recorrido se pretende recuperar algo de las operatorias de cruzamiento e interpretación de nuevas lecturas, de reflexión escritural y puesta en escena del proceso de producción, sus dificultades y posibilidades como modelo de trabajo.[7]

### Sobre la distancia y el desmarcarse

4 Oscar Steimberg, señala sobre la *distancia* en Masotta, un doble nivel: por un lado se trataría de una distancia corta, cercana cuando lo designa como *maestro*, en contraste con la figura de *profesor* que se posiciona fundamentalmente en el eje del saber/no saber. Masotta se instalaba en el modo enunciativo del *maestro*: "alguien en quien la transmisión de conocimiento se da más que por la palabra, por el gesto y hasta por los modos de enunciación y contacto." (1999: 284). Por otro, la faceta que lo coloca en el centro de su ser crítico; refiere a la distancia que Masotta lograba en relación con sus propias obras, a través de la escritura: "Masotta confiaba en que en la escritura podían descubrirse cosas (...) tenía ese despegue, esa distancia que suele tener el escritor que no se resigna a utilizar la palabra como vengas, como instrumento;

que va a descubrir algo en ella." (1999: 286)

5 En palabras de Beatriz Sarlo, en relación con la multiplicidad de espacios de conocimiento y lenguajes abordados (el psicoanálisis, el arte conceptual, la historieta) "Masotta sería entonces como una especie de modelo de ese intelectual moderno." (1999: 269).

6 Podemos sumar otra distancia que se evidencia entre las instituciones académicas en relación con una figura que, aunque artífice de la cultura local, no siempre era aceptada por ellas. En tiempos en que además, la Universidad solía vivir aplastada por los gobiernos militares, Masotta trabajaba principalmente en la dinámica de grupos de estudio, signo de la época, se *desmarcaba*.

### Masotta y el giro lingüístico

7 En un apartado sobre Warhol en *El pop-art*, Masotta señala: "El profesor Romero Brest dice que Warhol 'todavía' hace imágenes. Tiene razón; pero no 'hace' una imagen aislada sino que multiplica imágenes; y no es seguro que el resultado sea también y sencillamente una nueva imagen"(2004 [1967]: 159, 160).<sup>[8]</sup> Dos aspectos presentan en esta frase un gran interés, en primer lugar la referencia irónica a los dichos "del profesor Romero Brest", a quien se retoma para contradecirlo, y en segundo lugar, que en ella se vislumbra una de las tesis fundamentales de Masotta respecto del pop-art como crítica radical a todo realismo. Esta tesis, que puede parecer paradójal dado el retorno que en ella se produce a la imagen mimético-realista, es clave para entender la teoría del arte que construye:

"Nuestra tesis consiste en afirmar que el pop art es un movimiento que intenta 'rebajar' la estructura de la imagen al 'status' del signo semiológico; y esto con el fin de hacer problemática la relación de la imagen con el objeto real al que toda imagen se refiere." (2004 [1967]: 139) y

"En este sentido el arte pop no es ni un realismo de los objetos, ni un realismo de los contenidos. La única realidad aquí son los 'lenguajes', esto es: esos productos de la acción social, esos circuitos semánticos, esas reglas de restricciones y prohibiciones, que laten en el corazón de la vida social, que se llaman códigos y que rigen y determinan la vida individual. " (2004 [1967]:154)

8 A casi medio siglo de haber sido escritos, estos planteos pueden ser leídos como ya transitados o incluso como fruto de un radical constructivismo pero, como se observa en la cita a las palabras de Romero Brest, ellos marcan tanto una gran diferencia respecto del modo en que se concebía al pop en el medio local como una novedad, en tanto la definición de "un arte que piensa el objeto como irremediamente mediatizado por los lenguajes" (2004 [1967]: 187) es muestra de una particular versión (no de una asunción general) del cambio que, en la segunda mitad del siglo XX, se produjo en las ciencias humanas y que se dio en llamar giro lingüístico. Sintomáticamente, el libro de Richard Rorty que lleva ese título, *El giro lingüístico*, es del mismo año que *El pop-art*: 1967. Es notable además que esta tesis de Masotta, de perspectiva definitivamente semiótica, se presentara cuando en Argentina recién se estaba constituyendo el campo, por lo que estos aportes pueden pensarse además entre los fundadores de la semiótica argentina, los que propiciaron un horizonte fecundo y específico de allí en adelante.

9 Por otra parte, y siguiendo lo que ha comenzado a plantearse en la historiografía de las vanguardias del arte argentino en la última década, respecto de que ellas no necesariamente implicaron una modernización o una puesta en sintonía con lo que sucedía en los centros del arte sino que formularon sus propios y originales recorridos, se puede agregar que ello no ha sucedido solamente en la producción artística sino también en la crítica y la teoría.

10 Pero se podría avanzar en este planteo si se vuelve sobre las palabras de Masotta respecto de que la multiplicación de las imágenes en Warhol no da como resultado "también y sencillamente una nueva imagen".

"Efectivamente, hay en toda imagen una riqueza notable de significados, mientras que las multiplicaciones de Warhol (el *todo* como conjunto) se dan como asociadas únicamente a un solo significado: el *no sentido*. Warhol parece introducirnos de esta manera en un código elemental, en un sistema mínimo y

rudimentario entre signos. En este código el sentido se opone al no sentido como la unidad a la multiplicidad."(2004 [1967]: 159, 160)[9]

11 Más allá de términos muy anclados en la época como los de signo y código, estas palabras no parecen tan distintas de las escritas por Hal Foster treinta años después: "En historias futuras de los paradigmas artísticos la repetición, no la abstracción, quizás se vea como la superación de la representación, o al menos como su más eficaz derogación" (1996, 2001:67). Si se reemplaza multiplicación por repetición y crítica radical a todo realismo por superación o derogación de la representación, se obtiene que, de algún modo, lo que Foster reclama a las historias futuras de los paradigmas artísticos no está en el futuro sino en el pasado, con la condición de que, en palabras de Walter Benjamin, se impida que su posibilidad de cognoscibilidad se pierda o, dicho en otras palabras, que la historia se convierta en mito. [10]

### Masotta y el giro conceptual

12 En el prólogo al libro *Happenings* (1967) Masotta señala la diferencia entre los happenings y el arte de los medios de masas y destaca que mientras la "materia" de los primeros "estaría más cerca de lo sensible; pertenecería al campo concreto de la percepción", la de los segundos "sería más inmaterial, si cabe la expresión"(2004 [1967]: 201, 202). En "Yo cometí un happening" se refiere a dos happenings que presenció en Nueva York en 1966 que le "impresionaron especialmente" indicando: "Se podría decir (yo no amo esta alternativa) que uno estaba hecho para los sentidos y que el otro en cambio hablaba al entendimiento"(2004 [1967]: 293,294). Finalmente, en la parte que en *El pop-art* se refiere a la obra de Warhol, introduce -en contraste con la noción de percepción- la de *apercepción* para la recepción de ciertas imágenes, entendiéndola como un principio reflexivo, altamente intelectual, propio de ciertas operaciones mentales..."( 2004 [1967]: 161, 162).

13 En todas las referencias anteriores se reconoce la comprensión de una diferencia -aunque Masotta refiere que no ame la alternativa- entre un arte que apela a un reconocimiento perceptivo y sensible en contraste con otro que apela a uno conceptual. Y ello no es en Masotta necesariamente visible como un cambio de época, dado que refiere a obras contemporáneas. Es notable además que esa diferencia no está en relación con el género o el lenguaje -dado que la reconoce tanto en ciertos happenings y el arte de los medios como en la pintura de Warhol-, de manera que si bien se puede hablar de giro conceptual para replicar al más estabilizado sintagma de giro lingüístico, lo que se observa en la lectura que hace Masotta de esa diferencia es la atención sobre los modos de *procesamiento en recepción* del arte, y en ese sentido parece encontrar una sintonía con el planteo de Gérard Genette (1997) respecto de lo conceptual, que no define como un arte que corresponde con un momento o con un lenguaje sino como un estado provisorio y que implica un régimen por el que la recepción se desplaza del objeto al acto de proponerlo y del acto a la idea que sostiene.

### Masotta y la *desmaterialización* del arte

14 En el análisis del impacto que la palabra "happening" tuvo en los medios de circulación masiva (principalmente en medios gráficos) de la década del '60, Masotta señala que su uso indiscriminado "denuncia la distancia o el vacío que va desde los productos de la información masiva a la actividad artística de vanguardia".

15 Desde una perspectiva veroniana podríamos pensarlo como la distancia entre las condiciones de producción (discursos en relación con la generación de los happenings) y las condiciones de reconocimiento (discursos en relación con la lectura) de esas obras. Los medios gráficos leían estas obras de vanguardia desde posiciones conservadoras, por lo que solían descalificarlas y por otro lado no aportaban discursos de reconocimiento que habilitaran a los espectadores posibles lecturas de las obras al interior del arte conceptual [11].

16 En esta línea Masotta señala la carencia de una crítica competente que pueda acompañar la producción de vanguardia en las artes visuales.

17 Plantea que la idea de género como límite aparece en ese caso "como precaria" y que el pasaje de los *happenings* al *arte de los medios* fue "una consecuencia lógica".

Existe una cierta fascinación por los medios masivos de comunicación: en particular por el dispositivo[12] y los modos en los que las obras se desarrollan teniendo en cuenta sus posibilidades y restricciones:

"(...) los problemas del arte actual residen menos en la búsqueda de contenidos nuevos, que en la investigación de los 'medios' de transmitir esos contenidos"  
 "(...) en las mejores obras los contenidos aparecen fundidos a los medios que se emplean para transmitirlos".

18 Podríamos establecer un cierto vínculo entre la preocupación de Masotta por la exploración de las posibilidades y restricciones discursivas de los medios masivos de comunicación con la reflexión teórica de Christian Metz en relación con la forma de la expresión en el cine, en la que se opera la mutilación de la creación (la dificultad de mostrar nuevos modos de *decir*).

19 El concepto de *desmaterialización*, que Masotta trabaja antes que Lucy Lippard[13], se encuentra ligado a este privilegio de los medios por sobre la obra concreta. La obra es justamente su devenir a través de esos medios.

20 Masotta relata un happening que él mismo llevó a cabo, "El helicóptero", en el que dividió a los espectadores en dos grupos y el evento artístico consistió finalmente en el relato que una parte de la audiencia le hizo a la otra. La *desmaterialización* de la obra pasaba entonces por ceñirla al relato oral, que luego se volvía efímero.

21 El concepto de *desmaterialización* planteado por Masotta para la época resulta muy fecundo: se trata de poner en jaque los elementos y materiales tradicionales del hacer artístico, reflexionar sobre la materialidad de los discursos, jugarse por la faceta conceptual y permitirse el uso de materiales considerados no artísticos y fugaces[14], además de reconocer la gran ruptura que para las artes visuales implicó el abandono de la condición de productoras de objetos únicos que las había caracterizado históricamente.

### **Masotta *happenista*[15]**

22 En "Yo cometí un *happening*", más allá de distanciarse y de indicar la falsa antinomia planteada por Klimovsky: "o bien happenings o bien políticas de izquierda" quien sugería "abstenerse de los *happenings* e invertir los poderes de la imaginación en ese terrible flagelo (el hambre)" -polémica de base que por otra parte, insiste en la época a lo largo de los años en la que se oponía un "arte lúdico" a un "arte político" - Masotta señala la diferencia de escala de las dimensiones enunciadas por Klimovsky y deja al descubierto una concepción conservadora, encorsetada y restringida en relación con los límites de lo artístico (ceñido principalmente al arte plástico tradicional, de caballete).

23 A lo largo del texto el yo se hace cargo de la enunciación y resulta interesante recorrer las distintas posturas enunciativas adoptadas por el Masotta que se construye. Un primer Masotta polémico, desafiante, sarcástico: "(...) me sentí, en serio, incómodo en mi piel, un poco miserable. 'Yo cometí un happening' me dije entonces para atenuar ese sentimiento. Pero pude tranquilizarme rápidamente."

24 Este puntapié inicial es sustentado luego por un Masotta racional que argumenta con fuentes y citas de autoridad la falsa oposición denunciada.

25 Pero de este primer tono elevado (por la polémica y el sarcasmo que por momentos aparece) se abre paso un Masotta reflexivo: tanto en relación con las experiencias de arte conceptual de los happenings como con el propio hacer. Aparece entonces un Masotta autocrítico en la explicitación de una conciencia de los propios límites en torno de su figura como artista-*happenista*-ejecutor de la obra.

26 Ya desde el título el artículo parte de la posición central de un ego en la que, en una primera instancia, recoge el guante y se hace cargo de entablar la polémica con Klimovsky. Esa primera parte de discusión de distintas posiciones contrarias en la visión de lo artístico (de su misión, sus modos, sus expresiones) pasa a ser anecdótica, casi una excusa en el devenir del texto.

27 Masotta tiene la capacidad de correrse del lugar inicial para detenerse a analizar dos *happenings* que lo habían impactado particularmente en Nueva York, entre enero y marzo de 1966, a los que se ha hecho referencia anteriormente. Tal como él mismo advierte se trata de dos experiencias de estilos muy diferentes: en uno existía un privilegio de lo racional, de lo inteligible (el realizado por Michael Kirby) y, en el otro, de lo sensorial (el happening de La Monte Young).

28 Es importante señalar que aquí también accedemos a un Masotta espectador-participante, que da paso de manera inmediata al crítico. Esta prevalencia es marcada por King cuando señala "El principal ciclo [refiere a los happenings] realizado en el Di Tella en julio de 1966 fue organizado por Masotta (...). Este acontecimiento ofreció un enfoque teórico y práctico de una historia de los 'happenings': un debate intelectual antes que una representación espontánea (...)"(2007: 244).

29 El Masotta artista no le escapa a una postura de fuerte autocrítica: manifestar que él mismo no se ha animado a ir a fondo con la experiencia. El primer Yo del título, que se ríe de la polémica de época, no ha realizado el happening imaginado: tanto por las circunstancias históricas que lo demoraron (el golpe de Onganía en 1966) como por sus propios temores y prejuicios. La grandeza de Masotta, una de ellas, es explicitar el proyecto original y todas las cesiones que, como artista, fue realizando.

30 El ¿compadrito? que abre la discusión inicial, se desplaza hacia la figura de un autocrítico-apesadumbrado que se instala en ese debate más profundo, contra él mismo y su propio hacer artístico en el que plantea las restricciones y pasajes posibles al interior del desarrollo del arte conceptual, en el contexto de ese momento histórico, en Buenos Aires. El título mantiene vivo el sentido de "haber cometido un *happening*", pero el delito no es haberlo realizado, sino no haberse atrevido a realizar el proyecto original.

### **Masotta crítico, productor de teoría y happenista**

31 En los escritos de Masotta más ligados a la praxis artística, "Yo cometí un happening" y "Después del pop, nosotros desmaterializamos", se observa por un lado la compleja construcción enunciativa que se describe en el apartado anterior, y por otro que su acción como happenista lo ubicaba en un lugar que no era ajeno a la producción artística de vanguardia: el de productor crítico (Koldobsky 2003, 2009). Porque si bien en esos textos es visible que la realización de los happenings funciona como una experiencia para producir teoría, desde el ready made de Duchamp sabemos que la propia obra de arte se conforma como reflexión acerca de su estatuto y por lo tanto como crítica de su condición. Y es ese rasgo el que permite la emergencia de la posición autoral bifronte de productor crítico.

32 Si bien el pasaje de la reflexión a la praxis artística es notable y alimenta la posición cambiante y cercana a la ubicuidad que Masotta ocupó en el campo artístico e intelectual argentino, Roberto Jacoby señala: "A Masotta no se lo recuerda como un teórico del arte y, a mi manera de ver, entre los artistas fue muy influyente, sobre todo por sus conferencias sobre el arte pop, las historietas y las cosas que escribía sobre el arte argentino. A los artistas argentinos los estudiaba, los analizaba y publicaba un libro sobre ellos antes que Romero Brest" (...). (2011:35)[16]. Las palabras de Jacoby permiten abordar varias cuestiones: en primer lugar, que las proposiciones de Masotta respecto del pop art, el happening, el arte de los medios y el arte conceptual tenían un carácter que excedía el de la crítica como género periodístico, y que permitirían hablar de él como crítico productor de teoría más que como crítico en sí (Koldobsky 2003)[17], entre otras cosas -y como se observó antes-, porque su discurso se conformaba con intertextos provenientes de la semiótica o la incipiente teoría de los medios. En segundo lugar, esas intervenciones eran contemporáneas a la producción artística, lo que provocaba que los artistas se sintieran influidos por ellas y a su vez las ubicaba temporalmente más cerca de la crítica que de la producción teórica, siempre desplazada respecto de los fenómenos de los que da cuenta. En tercer lugar, que a pesar del impacto que producía en los artistas, Masotta no es recordado como teórico del arte, aun cuando su estatuto como productor de teoría del arte contemporáneo es tan indiscutible como incomparable, por lo que nos resulta interesante avanzar en el examen de los efectos de ese silenciamiento.

### **Sobre los efectos de un silenciamiento**



33 El desmarcarse de Oscar Masotta, al que se ha aludido, puede explicar en parte tanto esa capacidad de estar en espacios diversos, dialogar con distintas perspectivas y ocupar diferentes posiciones sin abandonar nunca el sesgo polémico, como los silencios sobre su producción teórica (más que sobre su figura). Pero no se pretende aquí comprender las causas de ese silenciamiento sino más bien aportar a la reflexión sobre sus efectos.

34 Nos referimos por un lado al silenciamiento de la autoría de conceptos pioneros como el de desmaterialización del arte, pero en especial al silencio respecto de tesis como la del pop-art como crítica radical a todo realismo, cuyo reconocimiento hubiera permitido comprender mejor las transformaciones que se estaban produciendo en el arte de los sesenta y que continuaron afectando el devenir artístico. En este sentido el pedido que Masotta hace a sus contemporáneos de una investigación que aportara interpretantes en relación con esos cambios provocados por las vanguardias sigue hoy en pie, en la medida en que su teoría del arte no sea tenida en cuenta, no a nivel de un señalamiento histórico sino de la práctica analítica.

35 Consideramos que la originalidad y novedad de las proposiciones de Masotta respecto del arte contemporáneo no pudieron ser comprendidas en su momento y tal vez tampoco lo son cabalmente hoy. Si -como se intentó demostrar aquí comparando algunas de ellas con aportes que ocupan un lugar central en la teoría del arte contemporáneo, pero que fueron realizados varias décadas después- esas proposiciones se hubieran recuperado en su momento histórico y en los centros del arte de modo productivo y no como citas extemporáneas, probablemente la teoría del arte contemporáneo sería más rica y sólida de lo que ya es.



## Notas al pie

[1] Si bien no se incluyen los escritos de Masotta sobre historieta, Ana Longoni refiere a ellos, respecto de su figura multifacética.

[2] En su prólogo a la reedición de *Conciencia y estructura* en 2010, Diego Peller cita la inclusión que realiza Andrea Giunta de un breve apartado sobre Masotta en la reedición de 2008 de su libro *Vanguardia, internacionalismo y política*, seguramente como resultado del planteo de Longoni respecto de su silenciamiento en la primera edición, aclarando que "aunque sin modificar las líneas generales de su interpretación del período" (2010: 11).

[3] Esta diferencia ha sido observada también en el citado artículo de Diego Peller (2010).

[4] En el inicio del estudio preliminar aparece la dedicatoria de Longoni: "A Roberto Jacoby, con quien tantas veces fantaseamos este libro". Ambos han sido fundamentales a la hora de rescatar la figura de Masotta, en especial en su relación con las reflexiones sobre el arte y su experimentación.

[5] Los *happenings* fueron experiencias artísticas de vanguardia, principalmente de la década del '60, en los que se articulaban diversos lenguajes (teatro, plástica, danza y algunas veces también el fílmico). Proponían una ruptura tanto en la relación tradicional del actor-espectador como en la de actor-personaje. Una reflexión sobre estos eventos artísticos y la relación que se estableció en Buenos Aires entre el discurso periodístico y el teórico puede observarse en "Cuerpos de happening", de Claudia López Barros (2008), en *El volver de las imágenes*.

[6] A la distancia, se puede leer allí una suerte de contrapunto respecto de la figura de Jorge Romero Brest, a quien se define en cambio como crítico impulsor de una corriente artística.

[7] El citado Peller, dando cuenta de este particular rasgo del estilo masottiano, retoma el planteo de Steimberg acerca de que en los textos de Masotta sobre géneros artísticos, lenguajes del arte o estilos de época aparecía la focalización del sujeto, y dentro de ella "la relación del individuo con su trabajo, con los modos y los espacios de su trabajo" (Steimberg 2000:109); y plantea que "confiesa o desenmascara (según se trate de sí mismo o de otro) las dificultades con las que se enfrenta y las carencias

(de origen, de formación) que, muchas veces, impiden superar esas dificultades, aunque también, bajo ciertas circunstancias, estas puedan desplazarse del lugar de obstáculo al de condición de posibilidad" (Peller 2010: 21).

[8] Todas las citas son tomadas de la reedición de los textos de Masotta realizada por Ana Longoni en 2004.

[9] Los resaltados están en el texto original.

[10] El término utilizado por Benjamin es el de salvación, porque según él el peligro es mayor que el de la pérdida; es el de que "ese instante" se convierta en mito: "...se trata de disolver la 'mitología' en el espacio de la historia. Lo que desde luego sólo puede ocurrir despertando un saber, aún no consciente, de lo que ha sido". (2007; 1982: 460).

[11] Sobre la descalificación mediática que deja fuera de la esfera del arte obras de arte conceptual como han sido los happenings puede verse lo trabajado por López Barros (2009).

[12] Pensamos la noción de dispositivo desde lo planteado por Traversa (2009), la que es vinculada de manera directa con la puesta enunciativa puesta en juego.

[13] En 1973, Lippard publicó "Six years: the dematerialization of the art object" en el que repasa parte de la producción artística conceptual anglosajona y menciona algunas experiencias latinoamericanas que se encuentran en esta muestra (las del grupo de Rosario y Tucumán Arde en Argentina; las exposiciones realizadas en el CAyC de Buenos Aires y las obras de Luis Camnitzer con el New York Graphic Workshop). Curiosamente, Lippard no comenta las experiencias previas de Alberto Greco, Ricardo Carreira, Oscar Masotta y Roberto Jacoby.

[14] Un concepto que también nos permite pensar hoy las obras de net art y todo el horizonte de arte y nuevas tecnologías o arte multimedia. En relación con obras posteriores que se asentaron en la noción de desmaterialización podemos señalar en la década del '80 las experiencias de "arte comestible" realizadas por Marta Minujín (López Barros: 2003).

[15] Aunque el mismo Masotta en su artículo "Después del pop: nosotros desmaterializamos" se encarga de aclarar que él no es *happenista*, del mismo modo que no es por ejemplo pintor, mantenemos el título en tanto efectivamente fue realizador de happenings y porque esa declaración de no ser *happenista* era acompañada de su afirmación: "No creo en los happenings de la misma manera en que no creo en la pintura y el teatro" (...) haciendo referencia a un momento posterior en el que los artistas vanguardistas locales estaban virando hacia el "arte de los medios", ya que para él el arte sólo podía ser tal en tanto fuera de vanguardia.

[16] En relación con la preponderancia de su cariz analítico John King (2007: 219) desliza en una línea: "(...) Masotta era uno de los pocos teóricos atraídos por la experiencia del Di Tella".

[17] Esto era observado por el propio Masotta, que como se dijo señalaba la incapacidad de la crítica de abordar la novedad, y lo diferenciaba también de figuras centrales en la vanguardia argentina como el citado Romero Brest, cuya inserción institucional en la dirección del *Centro de Artes visuales* del Instituto Di Tella lo ubicaba en un rol de gestor e impulsor de esa novedad antes que en el de analista.



## Bibliografía

- Benjamin, Walter** (2007, 1982) *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Foster, Hal** (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Genette, Gérard** (1997) "El estado conceptual", en *La obra del arte*. Barcelona: Lumen.
- Jacoby, Roberto** (2011) *El deseo nace del derrumbe Roberto Jacoby acciones, conceptos, escritos*. Edición a cargo de Ana Longoni. Barcelona: Ediciones de la Central, Adriana Hidalgo Editora, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Red conceptualismos del Sur.
- King, John** (2007, 1985) *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Asunto Impreso.
- Koldobsky, Daniela** (2012) "Masotta por Correas: el alter ego, el otro y la multiplicación", en *Decirlo todo: escritura y negatividad en Carlos Correas*. Buenos Aires: Editorial UNGS.
- (2003) "Escenas de una lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta", en revista *Figuraciones* n°1/2. disponible en digital: <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=43&idn=1&arch=1#texto>
- Longoni, Ana** (2004) "Estudio preliminar: vanguardia y revolución en los sesenta", en Oscar Masotta, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.



**López Barros, Claudia:** (2009) "Cuerpos de happening. La figuración de los cuerpos en los happenings de la década del '60 en medios gráficos de Buenos Aires", en *El volver de las imágenes*. Buenos Aires: La Crujía.

(2003): La figura del comensal en el arte efímero. Acerca de algunas rupturas propuestas por el arte de vanguardia en las décadas del 60 y el 80 en la argentina en revista *Figuraciones* n°1/2. disponible en digital <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=44&idn=1&arch=1>

(1999) "El papel de Oscar Masotta en la definición de la intelectualidad argentina", Artículo publicado en *Zigurat*, Revista de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Cs. Sociales, UBA, Año 1, N°1.

**Masotta, Oscar.** (2004) *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.

- (1968, 2010) *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

**Metz, Christian** (1975) "El decir y lo dicho en cine" en AA.VV.: *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

**Peller, D.** (2010) "Prólogo. Las marcas de Masotta", en *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

**Sarlo, Beatriz** (1999) "Entrevista en el libro de John King", en AAVV. (compilación de Marcelo Izaguirre) *El revés de la trama* (1999). Buenos Aires: Atuel/Anáfora.

**Steimberg, Oscar.** (1984, 1999) "La marginalidad de un creador feroz", en AAVV. (compilación de Marcelo Izaguirre) *El revés de la trama* (1999). Buenos Aires: Atuel/Anáfora.

- (2000) "La obra de Masotta", en AAVV. *Lecturas críticas*. Buenos Aires: Atuel/Anáfora.

**Traversa, Oscar** (2009): "Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse", en revista *Figuraciones*, teoría y crítica de artes, N° 6, Buenos Aires, IUNA, disponible en digital: <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/recorrido.php?idn=6&idr=48>

**Verón, Eliseo** (1987): *La semiosis social*, Buenos Aires: Gedisa.



## Autor/es

**Daniela Koldobsky** es Magister en Estética y Teoría de las Artes y Licenciada en Historia de las Artes visuales por la UNLP. Es profesora titular de Lenguajes artísticos en la carrera de Crítica de artes del IUNA y en su posgrado, adjunta en la Carrera de Cultura y lenguajes artísticos en la UNGS, y profesora en la carrera de Ciencias de la comunicación de la UBA. Se ha dedicado a investigar la autoría en las artes contemporáneas y la relación entre arte y medios de comunicación a partir de los años sesenta, con becas de investigación otorgadas por la UNLP. Desde 2003 es secretaria de redacción de la revista de teoría y crítica de arte *Figuraciones*, y desde 2008 participa del comité de redacción de la revista *L.I.S (Letra, imagen, sonido)*. Dirige investigaciones y participa de grupos de investigación, y ha publicado entre otros: "Escenas de una lucha estilística" (2003), "Un efecto de las vanguardias" (2008), "Masotta por Correas: el alter ego, el otro y la multiplicación" (2012), "Videos musicales y You tube: escuchar, ver y hablar de música" (2014). [dkoldobsky@hotmail.com](mailto:dkoldobsky@hotmail.com)

**Claudia López Barros** nació en Boedo, Buenos Aires, en 1967. Doctoranda, docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es Licenciada en Ciencias de la Comunicación Social (UBA) y cursó la Maestría en Análisis del Discurso de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Se desempeña actualmente en la cátedra de "Semiótica de los géneros contemporáneos" y ha dictado el Seminario "La investigación cualitativa: un abordaje de los fenómenos comunicacionales", en la Carrera de Cs. de la Comunicación, en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Participa y ha trabajado en distintos proyectos de investigación UBACYT. Ha presentado ponencias y publicado artículos sobre el tema de la relación entre arte y medios masivos en revistas y libros editados por la Facultad de Ciencias Sociales (UBA), la Academia Nacional de Historia, Eudeba, Asunto Impreso y La Crujía. [lopezbar@gmail.com](mailto:lopezbar@gmail.com)

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar